

dida tendiente a lograr el mayor rendimiento de las instituciones que el uso y las costumbres de cada región aconsejan como más recomendables y satisfactorias para el logro de la producción más eficiente, al mismo tiempo que una justa distribución del producto obtenido.

- d) Política de industrialización primaria que mantenga la población de las zonas rurales dando ocupación a la mano de obra liberada del trabajo de la tierra por el continuo progreso técnico. Tenemos la firme convicción de que el papel que corresponde desempeñar a las Asociaciones miembros de la UNIAPAC en la ilustración de la opinión sobre estas cuestiones es determinante.

### PLANO DE LA EMPRESA

#### VI — CRITERIOS DE LA ACCION EMPRESARIA.

Sugerimos que en cada Asociación Miembro de UNIAPAC, grupos, aún reducidos, de productores rurales de avanzada y dotados de medios económicos e intelectuales, comiencen a estudiar, a innovar y a experimentar estructuras empresarias capaces de conciliar las actuales graves y crecientes exigencias del Bien Común (alimentos en cantidad y a bajo costo) con una simultánea promoción humana de los participantes de la producción, principalmente mediante su progresiva integración en la propia empresa. Ello implica eficiente técnica, organización empresarial, generosidad y sustitución del concepto de lucro

por el de servicio, y cambio de las actitudes mentales de defensa y de rutina por actitudes positivas, proyectadas hacia el futuro. Habiendo puesto la técnica al servicio de la Empresa, se trata, ahora, de poner la Empresa al servicio de los hombres. Sólo así podrá crearse un clima de colaboración capaz de desarmar la destructiva lucha de clases o de sectores, las estériles polémicas alrededor de la estructura fundiaria o de la explotación, y otras, como así también oponer un dique a las crecientes tentaciones de la intervención estatal.

### PROPOSITOS FINALES

#### VII — SITUAR EL PROBLEMA EN LA ESCALA DE VALORES.

Los grupos rurales de UNIAPAC retomarán con nuevo vigor y con nuevos enfoques, luego de este Congreso, su campaña de sensibilización de los empresarios rurales por los problemas sociales de sus explotaciones. Un intercambio orgánico de informaciones y de personas ayudaría eficazmente al logro de esos objetivos.

Deseamos para terminar que conste nuestra convicción de que el desarrollo económico-social al que asignamos gran importancia y que ocupa hace tiempo la atención de UNIAPAC, es sólo un medio al servicio de los fines superiores del hombre, morales y espirituales, entre los cuales se sitúa esta toma de conciencia de la Solidaridad Internacional, expresión moderna del Segundo Mandamiento.

## cine

### hamlet: u. r. s. s.

• ELSA RISSO

**E**STA versión soviética de la famosa tragedia de Shakespeare, que mereciera el premio especial del jurado en el Festival de Venecia, y el general beneplácito de la crítica, se caracteriza más por lo ambicioso de su realización que por sus valores reales.

Entiendo que adaptar a la pantalla a un clásico de la talla de Shakespeare, justamente en una de sus obras que han sido objeto de múltiples versiones cinematográficas, una de ellas de elevada jerarquía —sobre todo por su gran fidelidad al espíritu del dramaturgo in-

glés—, la de Laurence Olivier, era una tarea que entrañaba enormes riesgos.

Las actitudes de un adaptador pueden ser básicamente dos: seguir con fidelidad el original, tratando de desentrañar la realidad más profunda de la obra para trasladarla al nuevo medio expresivo (en este caso el cine) con las consiguientes modificaciones externas, o bien tomar el original como un simple punto de partida y realizar a posteriori una creación original. Ambas son válidas como actitudes, lo que cuenta en definitiva es el resultado.

El "Hamlet" soviético está un poco como a caballo entre las dos posiciones sin decidirse por ninguna. Por eso el resultado es híbrido y muy poco convincente. Veamos en primer lugar qué factor hizo la grandeza del drama shakesperiano. En el caso del "Hamlet" no se trata de la fuerza de la acción dramática, ni del patetismo de la anécdota, ni de la plasticidad teatral, ni de los resortes técnicos. Aún cuando todos estos elementos actúen, lo que básicamente importa es la genial plasmación del protagonista, típico exponente de determinados conflictos del alma humana. Hamlet es el hombre inhibido para la acción, que trata de suplir la actividad práctica con una torturante, reiterada y sutil actividad mental. Impotente para actuar, reflexiona, y esa reflexión es fuente inagotable de dudas y vacilaciones que paralizan aún más su acción. Detrás de esta circunstancia se mueven una serie de conflictos psicológicos que subyacen en mayor o menor medida en cada ser humano, lo que comunica al personaje un carácter de universal validez. Además de su misma índole y conducta se desprende toda una concepción filosófica que da al drama la trascendencia y la perdurabilidad que ha logrado.

Adaptar una obra de tal envergadura, pretendiendo reelaborar su profundo contenido es una tarea titánica. Pero si detrás de ese propósito no existe una concepción auténticamente original del tema, que supone, desde ya, una gran comprensión del drama shakespeariano, y una

noción muy clara de lo que se quiere hacer, entonces la tarea ya no es titánica sino más bien gratuita e inútil.

Es evidente que el realizador Grigori Kosintsev ha concebido un Hamlet más dinámico, más activo y menos afecto a especulaciones filosóficas que el original, por eso suprimió una escena clave del drama, la tercera del acto III, que es en cierta medida más significativa aún del carácter del protagonista que el famoso monólogo, pues lo visualiza, lo vuelve a expresar en términos de acción: Hamlet sorprende al Rey desprevenido, rezando acosado por los remordimientos. Su primer impulso es matarlo. En ese momento las circunstancias le son totalmente favorables, nada le impide obrar. Sin embargo se detiene y una vez más la cavilación lo frena. Más tarde, la oportunidad no se repetirá y su trágico fin es ya inevitable. Esa supresión es fundamental porque implica una distorsión en el carácter del Hamlet de Shakespeare, y una preferente aproximación al Hamlet primitivo de las sagas escandinavas. El héroe de Kosintsev es ambiguo, se hace hincapié en su astucia, pues es capaz de librarse de Rosencrantz y Guildenstern que lo conducían a la muerte, es iracundo, agresivo, grandilocuente, y entonces todo queda reducido a un simple juego de circunstancias (lo cual es exactamente lo contrario de lo que sucede en el drama, pues en éste, aunque las mismas le son favorables, Hamlet no las aprovecha). El protagonista del film es atrapado y destruido por su propia anécdota y no por sus sombríos laberintos interiores, por sus cavilaciones y sus dudas. El carácter eminentemente anecdótico de la adaptación se manifiesta desde el comienzo: toda la secuencia inicial, con la salva de artillería por la muerte del rey Hamlet, las banderas de luto y la simultánea fiesta por el casamiento del rey Claudio y la reina Gertrudis, disminuyen por su carácter de paráfrasis, de pura glosa exterior, el impacto que se había logrado antes con la imagen del mar con la sombra espectral del castillo y el re-



doble de las campanadas anunciando lúgubramente la noche y con ella la presencia de la Sombra. En esa misma línea se incluyen personajes que en el drama son accesorios, como el de Fortibrás, cuya presencia sólo se justifica en función de acentuar cierto carácter épico que se dio a la obra. Coherente con este sentido, y también con el clima de bárbara venganza medieval que predomina en el film, se utilizaron amplios y desolados exteriores, marco adecuado a la sombría tragedia que se incubaba en el castillo de Elsinor y que constituyen un gran acierto. En cambio no tiene ninguna justificación, y además contrasta innecesariamente con los exteriores, la ambientación isabelina de interiores y vestuarios.

Formalmente el film es correcto, dentro de la más clásica estética rusa, y utiliza encuadres de una gran belleza plástica que revelan una elaborada composición de cada cuadro, de cada movimiento de cámara y aún de los desplazamientos interiores. Estas cualidades disimulan ciertos yerros notorios, como toda la personificación y actuación de la Sombra, o el grueso efecto musical que indica su presencia en la escena entre Hamlet y la Reina. En general la música de Shostakovich es de pésimo gusto, demasiado grandilocuente, y por ello le

comunica cierto tono operístico que nada tiene que ver con Shakespeare.

La actuación de Innokenti Smoktunovsky (Hamlet) sin ser incorrecta, es demasiado limitada y por momentos apela a recursos tan melodramáticos que casi podría esperarse que comience a cantar en cualquier momento. Su figura aparece constantemente iluminada en forma especial y ello unido a su interpretación, por momentos sobreactuada, contribuye a que el patetismo radique sobre todo en datos exteriores, lo que acentúa el tono de superficialidad que domina el film.

En cuanto al resto de los personajes aparecen todos demasiado simplificados. La Reina se limita a sonreír en forma bastante parecida en las más diversas ocasiones y a lo sumo, vocifera un poco frente a las acusaciones de su hijo. Mijail Nazvanov un Rey sin matices. La adaptación también suprime el atormentante sentimiento de culpa que humaniza y enriquece a estos personajes en el drama original. La actuación de Anastasia Vertinskaia en Ofelia es correcta. Una de las imágenes más hermosas, delicadas y patéticas del film es la que muestra a la bella Ofelia muerta en el fondo del lago y hace recordar una muy similar del film de Charles Laughton "La noche del cazador".

## "el mundo frente a mí"

Esta realización del joven director inglés Tony Richardson, se basa en una significativa novela de Allan Sillitoe, "La soledad del corredor de larga distancia". La novela, aún más que el film, es notable, pues a pesar de que su autor

forma parte del movimiento renovador de la literatura y del cine inglés actual, atento sobre todo a denunciar y a testimoniar problemas de tipo social, aborda en este caso el análisis de los conflictos de un joven, pero explicándolos en fun-

ción de su propia vida en concreto, su circunstancia familiar, su relación con los padres, etc., es decir desde un punto de vista preferentemente individual y psicológico. Colin Smith roba, no porque necesite dinero, sino como un acto de enfrentamiento con el orden social. Es internado en un reformatorio y allí revela condiciones para las carreras de larga distancia. Esto le grangea el favoritismo del director del instituto que sólo ve en él una posibilidad de ganar una competencia con un colegio vecino, lo cual aumentaría el prestigio del reformatorio y por ende el suyo como director. Durante el entrenamiento Colin manifiesta sobradas aptitudes para la victoria. Sin embargo, en el momento decisivo se deja ganar voluntariamente, con lo cual vuelve a ocupar la última posición en el reformatorio. Es su supremo acto de rebeldía. Ahora bien, ¿cual es la causa de esa conducta? Es imposible dejar de analizar en este caso las motivaciones psíquicas: Colin es el producto de un hogar desintegrado, desarticulado. Su padre es un pobre hombre condenado a muerte por una enfermedad incurable. Ha trabajado duramente y cuando el fin es inminente su impotente e inútil grito de protesta es no aceptar asistencia médica ni sedantes (la asistencia médica en Inglaterra es un servicio social, por eso no aceptarla es una forma de alzarse contra el orden establecido). La madre es dura y egoísta y lleva al amante a la casa "antes de que se enfriase el cadáver de mi padre". Ella es la encarnación de la autoridad para Colin, una autoridad que lo agrede sin comprenderlo ni amarlo. De esa situación parte la rebeldía del protagonista que no es más que una forma de defensa frente a un mundo que siente demasiado agresivo y hostil como para intentar una integración en el mismo. La soledad de Colin es absoluta: en ningún momento logra establecer una relación real con los seres que le rodean. Si bien es cierto que el director del reformatorio pretende explotarlo con fi-

nes puramente egoístas, y esa es una situación real, sin embargo Colin se rebela contra él engañándolo hasta el fin, como sucede también con el policía, porque ambos representan la rechazada autoridad materna. El acto final de protesta es, en el fondo, terriblemente autodestructivo, aunque Colin lo concienencialice como un acto noble y meritorio y su explicación profunda debe buscarse en su identificación con una figura paterna en rebeldía pero vencida. En esto se manifiesta su tendencia psicopática, al igual que en su constante sentido de terror y persecución, en el exagerado valor que le adjudica a la astucia y al desprecio y en el orgullo que despierta en él su habilidad para mentir.

En el libro de Sillitoe no es la circunstancia social la que provoca el conflicto —Colin pertenece a la clase obrera, pero no vive en forma miserable, es más, cuando su madre cobra el seguro del padre el dinero abunda en su hogar—, ni hay alusión directa a la misma, pero el protagonista por su actitud de rebeldía y de desintegración social se convierte, en cierta medida, en un típico representante de nuestra época. El film de Richardson está logrado en aquellas secuencias que describen la conducta de Colin o sus relaciones con el exterior, pero se lo siente inauténtico cuando fuerza el alegato social dado siempre en términos verbales y no visuales, simplemente porque el tema no lo admite ni lo necesita y da la impresión de que Richardson, comprometido con una posición política, se sintió obligado a explicitarla. En cambio aquellas secuencias en que Colin corre libremente por los bosques, recordando al azar pasajes de su vida anterior, alcanzan con frecuencia la calidad de lo poético.

Uno de los factores más positivos del film es la excelente elección del actor Tom Courtenay, que posee un rostro singularmente interesante y se mueve con evidente comodidad en su papel.



## "el hombre de río"

Es una coproducción italo-francesa, filmada en Brasil por Philippe de Brocca. Se trata de un film múltiple que engloba diversos géneros y casi todos los recursos cinematográficos conocidos. En él se mezclan caóticamente y con carácter satírico la comedia policial, el film de aventuras, los efectos cómicos y el consabido romance, todo ello matizado con hermosas vistas panorámicas de París, Río de Janeiro y Brasilia. Por supuesto que el film acumula un absurdo tras otro, pero mucho más absurdo sería pedirle lógica a una película que tiene como nota distintiva y característica justamente la carencia de la misma. Para gozar del film

es necesario aceptar esa convención previa y dejarse atrapar por su ritmo vertiginoso y desenfrenado, por la simpatía comunicativa de Jean Paul Belmondo, que más que interpretar un personaje actúa como acróbata y maratonista, y por la femenina gracia de Francoise Dorleac. La fotografía en colores es un aditamento más, indispensable en este tipo de films.

Tal vez el ritmo y la eficacia cómica decaen un poco hacia el final, pero en general Brocca logra ampliamente su objetivo, satirizar un poco, divertir al público y hacer conservar la línea a Jean Paul Belmondo. ♦

## teatro

### la ratonera

**C**RÉASE o no, el autor cuya obra completa ha sido traducida al mayor número de idiomas en el presente siglo, y cuyo tiraje ha superado ampliamente los 100 millones de ejemplares, no es un grave pensador, ni un talentoso político, ni un genial hombre de ciencia. Es una anciana canosa y gordita, de rostro simpático, que oculta su modesto nombre de Agatha Miller bajo el más eufónico y comercial de Agatha Christie.

Cada una de sus novelas (y ha sobrepasado hace años las 50) es un impacto editorial, dentro y fuera de Inglaterra. Hábil, conciente de lo que buscan sus lectores, urde ingeniosos crímenes, cuyos móviles, métodos y autor sólo accede a revelarnos en la última página, a veces en el último renglón (véase "El Asesinato de Roger Ackroyd").

El éxito sostenido e invariable la in-

dujo a incursionar en el teatro. En noviembre de 1952 estrenó "La Ratonera" y entonces se produjo el fenómeno: desde hace doce años la obra se mantiene en cartel en el teatro Ambassador de Londres, habiendo batido el record mundial de permanencia por amplio margen.

Pese a ello, desde el punto de vista de su arquitectura teatral, "La Ratonera" es solamente discreta. Tiene, es cierto, intriga y suspenso, pero le falta verosimilitud y deja bastantes lagunas sin llenar. Decididamente, lo que le ha permitido perdurar es ese imponderable clima británico, inseparable de toda la producción de la Sra. Christie, en el que campea un sutil humor, arrogancia, "fair play" y algo de tontería.

Marcelo Lavallo no ha tenido en cuenta para nada el carácter inglés cuando la puso en escena. Los ingleses no son gesticulantes (por lo menos los de Aga-